

A ANÁLISE DA MÚSICA BRASILEIRA POPULAR

(Cadernos do Colóquio. p. 61 - 68, 1999)

Com pequenas correções.

Algarismos entre chaves indicam numeração do documento publicado em papel.

Martha Tupinambá de Ulhôa

Nesta comunicação pretendo discutir, preliminarmente, alguns princípios norteadores para a formulação de uma metodologia de análise que possa se adequar ao estudo da música brasileira popular - objeto do projeto de pesquisa desenvolvido por mim durante estágio de pós-doutoramento junto ao *Institute of Popular Music* da *Universiry of Liverpool*. Em Liverpool, trabalhei principalmente com o musicólogo Philip Tagg, além de ter a oportunidade de discutir meus resultados de pesquisa nos seminários de pós-graduação e pesquisa do Instituto, coordenados pela antropóloga Sara Cohen e pelo historiador David Horn. No momento, estou colocando em prática alguns aspectos do modelo de análise de Tagg na MPB, em especial sua técnica de elaboração do que chamamos de *partitura gráfica*, cuja utilidade se revela sobretudo no estudo de arranjos. Aqui me limito a discutir parte da metodologia de Tagg e alguns conceitos desenvolvidos pelo semiólogo italiano Gino Stefani, que me parecem relevantes para a construção de um modelo "brasileiro".¹

Como comento nas notas introdutórias da entrevista com Philip Tagg traduzida para a *Debates 3*, ele atualmente se dedica à pesquisa da música popular dentro de uma perspectiva semiótica. A semiótica da música tem muito a ver com a realidade histórica das pessoas e do seu mundo artístico. Em outras palavras, o significado da música vai depender das biografias, das visões de mundo, das opções ideológicas e da formação musical de todos que compartilham de um mesmo entendimento do que seja música.

Para Tagg a música não segue a lógica da linguagem verbal, ela tem uma lógica própria, mas, como não pode ser facilmente explicável por palavras, exige um tipo de pensamento associativo. Como costuma afirmar em suas classes: "Em música, mais do que pensar 'literalmente' precisamos pensar 'lateralmente'". Para ter acesso ao significado musical ele adota uma sistemática inicialmente fenomenológica, começando seu processo de análise no {p.62} nível identificado por Richard Middleton² como sendo o da "significação secundária", para depois chegar ao nível da chamada "significação primária", e, finalmente, à proposição de hipóteses sociomusicais a partir das evidências sonoro-musicais e da interpretação histórica realizada. Através de testes de audição Tagg solicita que as pessoas registrem as associações e analogias que lhes ocorram durante a escuta, sejam elas visuais, cinéticas, táteis, referentes a outras músicas ou gêneros musicais etc. Ao analisar a canção *Fernando* do grupo sueco Abba, por exemplo, Tagg encontrou associações afetivas com uma certa nostalgia ("inocência perdida", "sentimentalidade infantil") e um certo cenário ("Peru", "Andes", "poncho"), além de outros contextos sonoros complexos, no que chama de sinédoques de gênero, remetendo, no caso de Abba, a uma sentimentalidade adolescente ("folk", "pastoral", "coro").

A noção de gênero aqui empregada se baseia na definição do musicólogo italiano Franco

¹ Para uma visão mais ampla da perspectiva adotada por Tagg ver seus textos disponíveis internet no endereço <http://www.tagg.org>.

² Middleton, R., *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press, 1990.

Fabbri³, que considera *gênero* um conjunto de comportamentos e regras sociais incluindo as normas que regem os estilos musicais específicos. Neste caso, *sinédoque de gênero* pode ser um fragmento musical, ou *musema*, que se remete a outro fragmento musical, desde que num estilo diferente ao daquele que está sendo discutido. Por exemplo, *scratch* seria sinédoque de gênero para *hip hop* se aparecer como citação em uma música pop.

Assim como adequou o termo sinédoque - originariamente uma figura de linguagem - para a musicologia, Tagg desenvolveu um vocabulário próprio ao longo do tempo em que vem formulando sua metodologia. Desse léxico criado por Tagg, as principais noções são as de *musema*, que ele define como a unidade mínima de significado musical (motivos, riffs, timbres, gestos, texturas, cadências, levadas etc.) e *anafonia*, neologismo que nos remete à figura da "analogia", significando o uso de modelos sonoros já existentes na formação de sons musicais.

Segundo Tagg, a qualidade indicial da maioria dos discursos musicais requer o estabelecimento de relações de causalidade, ou proximidade de tempo e espaço, entre a música, sob análise semiótica, e o que quer que esteja conectado com ela através de estilização bio-acústica, iconicidade acústica, analogia sinestésica ou prática social. Como é impossível avançar diretamente para um estágio de discussão semiótica, dada a natureza específica do discurso musical que contém pouquíssimos elementos de iconicidade ou simbolismo com algo fora da música, torna-se necessária uma discussão estruturalista em duas fases. Primeiro, entre as estruturas {p.63} musicais do objeto de análise e as estruturas semelhantes em outras músicas, concebidas dentro da mesma cultura que a da música que está sendo analisada. Segundo entre tais estruturas musicais e seus contextos paramusicais (letra, cenários, ações, habitat social etc.). Os eventos sonoros são ligados a significados culturais paramusicais por comparação entre vários eventos sonoros estruturalmente semelhantes de um lado, e significados paramusicais atribuídos àqueles *musemas* ou pilha de *musemas* de outro.

Seu modelo para a análise semiótica pode assim ser resumido. Identifica-se na *obra analisada* (OA) as unidades mínimas de significação sonora (*musemas*). Dentro de uma prática cultural específica esses *musemas* são associados a significados paramusicais por *anafonia* sonora, cinética ou tátil, formando um *campo de associações paramusicais* (CAPm1)⁴. Ao mesmo tempo esses *itens do código musical* (ICM) são semelhantes a outros itens em outras músicas, compondo o *material de comparação entre objetos* (MCEO), por sua vez também relacionados a significados paramusicais (CAPm2). O significado do evento sonoro (OA) pode ser encontrado na correspondência hermenêutica, por meio de comparação entre itens do código musical (ICM) do evento sonoro sob análise (OA) com outros eventos sonoros semelhantes (MCEO) e seus respectivos campos de associações paramusicais (CAPm1 e CAPm2). Abaixo uma figura extraída e adaptada da apostila utilizada por Tagg no seu curso de semiótica da música, esquematiza esta

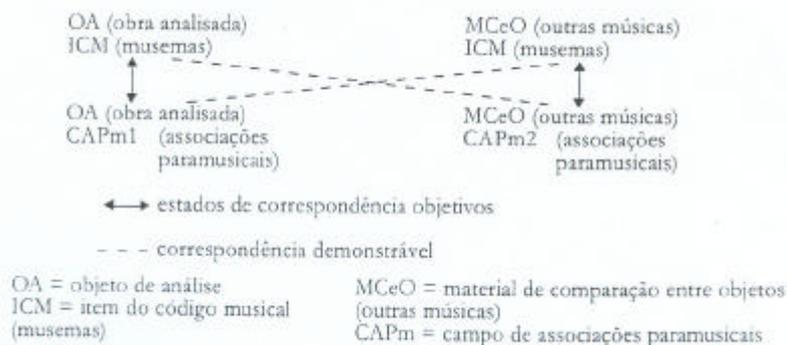
³ Fabbri, F., "A theory of musical genres: two applications" In David Horn e Philip Tagg, eds.

Popular Music Perspectives. Gothenburg e Exeter, IASPM, 1982, pp. 52-81.

⁴ Um exemplo de *anafonia* sonora foi discutido neste Colóquio, na análise que Ricardo Tacuchian elaborou sobre a "representação" sonora das águas pelas cordas graves por Edino Krieger em *Canticum Naturale*, comparável com os poemas sinfônicos *Erosão* de Villa Lobos e *La mer* de Debussy. O próprio compositor comentou sobre a qualidade "plástica", "fluida" das cordas homólogas à idéia de água.

correspondência⁵.

Correspondência hermenêutica por meio de comparação inter-objetos:



{p.64} Observando a maneira de trabalhar dos estudiosos da semiótica como Philip Tagg, Eero Tarasti e Gino Stefani, nota-se que uma das etapas mais importantes do processo analítico é identificar o que é comum entre o estilo da peça, ou do compositor em estudo, e outras peças e estilos musicais. Portanto, de um lado temos a peça musical (o objeto de análise - OA) com seus itens de código musical (ICM) e campo de associação paramusical (CAPm1); do outro temos o material comparável em outras obras musicais (MCeO). Esses itens de código musical encontrados em outras peças musicais têm, por sua vez, um significado extramusical da mesma maneira que o objeto original (CAPm2). Tanto o campo de associação paramusical do objeto de análise (CAPm 1) - aquilo que, de *fora* da peça, contribui para seu significado, seja na biografia do compositor, seja na posição das pessoas que reagem a ela, como críticos, fãs, historiadores etc.-, quanto o significado paramusical do material comparativo (CAPm2) devem se relacionar de alguma forma.

Tagg não faz uma distinção entre música "popular" ou "erudita". Ele parte da idéia de uma competência musical comum (o conceito é do italiano Gino Stefani), e, para analisar qualquer musema, compara-o com "referentes" semelhantes em outras músicas ou campos paramusicais, desde que tenham sido lembrados por qualquer ouvinte que entenda aquele código (incluindo músicos profissionais). Esta competência comum é identificada como a *língua franca musical* e da maioria dos europeus e americanos, de norte a sul, germânico, anglo-saxão ou latino. Este repertório compartilhado estaria no nível de código que Middleton⁶ (1990) classifica como código musical ocidental geral, governando o território da tonalidade funcional (a partir do séc. XVI e ainda vigente).

Competência musical é definida por Stefani⁷ como a "habilidade de produzir sentido através da música", uma habilidade "comum a todos os membros de uma cultura, embora distribuída ou exercida de várias maneiras e papéis". Um modelo de competência musical é, portanto, um complexo de vários níveis de código, conectando, de um lado, eventos sonoros, estilos e técnica musical e, de outro, a realidade das práticas sociais e esquemas

⁵ Tagg, Ph., *Introductory notes to the semiotics of music*, Liverpool: Institute for Popular Music, 1997.

⁶ Middleton, R., ap.cit.

⁷ Stefani, Gina, "A theory of musical competence", in *Semio/ica* 66, n. 1-3 : 1987, pp. 7-22.

cognitivos gerais.

Stefani amplia o conceito de competência musical - que no senso comum costuma ser compreendido como um espaço restrito aos códigos mais especificamente 'musicais', estando ligados com técnicas, instrumentos, sistemas, e artifícios especialmente desenhados para o fazer musical {p.65} incluindo, além deste nível de código que chama de *técnicas musicais*, outros mais amplos (de natureza antropológica e sociológica dizendo respeito a esquemas universais e práticas sociais) ou mais específicos (de natureza mais gramatical, dizendo respeito a estilos e peças musicais).

Como diz Stefani, de acordo com uma opinião bastante divulgada, 'leigos' são ignorantes sobre técnicas musicais; eles não 'entendem' a linguagem musical. Como se pode ver, existe uma confusão na formulação costumeira de competência musical entre competência *lingüística* e competência *gramatical*. Falar e compreender uma linguagem são diferentes de estudar sua gramática escrita. A importância da teoria da competência musical, desenvolvida por Stefani, reside no fato de que o senso comum é rompido, e a análise musical se realiza para além da noção de uma hierarquia de competências enraizada até mesmo na academia, com uma competência erudita - relacionada com os códigos de peças individuais e estilos musicais específicos - e outra competência popular - relacionada com esferas mais gerais.

A competência musical se desenvolve através de dois eixos ou dimensões: a *dimensão artística* e a *densidade semântica*. O tipo de competência é definido pela interseção desses dois eixos, o artístico - com sua concentração máxima partindo da peça musical (Op) para estilo (E), técnica musical (TM), práticas sociais (PS) e código geral (CG) - e o semântico, na direção contrária. Por exemplo, uma competência mínima não se localiza no nível do código mais geral, mas na interseção do código geral com o código geral (CG-CG), onde apenas se manifestam os significados mais universais (gosto ou não gosto, por exemplo), da mesma maneira que na interseção da peça musical com a peça musical (Op-Op) a dimensão artística se apresenta semanticamente pobre e rarefeita. A competência máxima se encontra na interseção dos eixos artístico e semântico (CG-Op) que engloba todos os níveis de código, dos mais gerais ao mais específicos.

A ESTÉTICA DA MÚSICA BRASILEIRA POPULAR

Tenho me dedicado desde 1986, quando comecei meu doutorado em musicologia na *Cornell University*, ao estudo da música brasileira popular. É importante observar a ordem das palavras neste conceito: música brasileira popular e não música popular brasileira, que na sua forma de sigla (MPB) se confunde com um rótulo guarda-chuva para um segmento do mercado discográfico. O termo "música brasileira popular" é ao mesmo tempo mais abrangente e mais preciso. Abrangente por incluir como música brasileira popular não somente o tipo de música popular definida qualitativamente por pertencer a um campo cultural étnico restrito às tradições {p.66} reconhecidamente ligadas a uma raiz "popular"⁸, como também o tipo de música popular cuja definição a coloca, quantitativamente, no campo da produção e consumo de massa. A música popular na era da comunicação de massa, seja na sua definição qualitativa ou quantitativa, é massiva, urbana e moderna, isto é, produzida e transmitida pelos meios de comunicação transnacionais, consumida por um

⁸ No sentido de "povo" e "nação", a "linha evolutiva" da música brasileira popular do samba à tropicália / MPB.

público heterogêneo e culturalmente híbrido. É difícil identificar as origens étnicas e sociais da música popular, pois sua linguagem se constitui geralmente, a partir de uma mistura de elementos das mais variadas procedências, tanto rústicos quanto eruditos. O que dá sentido à música popular é o seu uso, o significado que passa a ter ao ser apropriada individualmente.⁹

A música é vista como uma forma de comunicação humana através de sons selecionados historicamente, mantidos e/ou modificados socialmente e aplicados individual ou coletivamente a estruturas sonoras reconhecidas. Como todo sistema simbólico é uma teia de elementos sonoros que se cruzam e se interpolam, o trabalho de interpretação se compõe a partir da reconstrução do evento musical e seu significado, num processo analítico que Geertz chama de descrição densa. Este processo de semiose é bastante complexo e envolve várias instâncias que acontecem em torno do "objeto música", seja a partir da *poiesis* ou da *estese*.

É importante fazer a distinção entre *estesia* (o processo semiótico perceptivo) e *estética* (a formulação dos ideais de beleza para cada gênero). Meu trabalho trata da estética, mas para chegar às categorias pertinentes de análise tenho que buscar subsídios no processo estético de ouvintes competentes. Como discuto no relato "Música Sertaneja em Uberlândia"¹⁰, é possível manter a definição corrente de estética como aquilo que é belo, desde que os elementos pertinentes de identificação de parâmetros de avaliação sejam qualificados. Em geral, os parâmetros para avaliação estética, empregados em grande parte da música popular de qualquer gênero, nem sempre correspondem aos mesmos parâmetros utilizados para a avaliação da música de tradição erudita européia, objeto principal de estudo da musicologia.

Um complicador adicional no estado da música popular é que a canção, sua manifestação mais comum, é um gênero híbrido, empregando simultaneamente {p.67} elementos de linguagens diferentes. Canção significa alturas ritmadas (melodia), uma fala articulada (letra), um timbre específico (voz) e texturas especiais (acompanhamento). Na música erudita (refiro-me aqui principalmente à tradição clássico-romântica que foi matriz para a música popular) a peça musical é geralmente composta de uma estrutura melódico-harmônica que enfatiza o processo e o desenvolvimento de estruturas lineares e diretivas. A música popular (e a canção em particular) favorece a redundância e a repetição de arquiteturas formais, em grande parte de natureza circular.

Temos aqui um problema de *pertinência de ferramentas analíticas*. Se um determinado gênero privilegia timbre vocal, outro textura e volume, e todos enfatizam a letra de suas canções, não há como misturar categorias. Do ponto de vista melódico-rítmico-harmônico da música erudita, a música popular sempre será "simplificada", "repetitiva", "pouco elaborada". Mas como encontrar as ferramentas adequadas de análise e de crítica? Quem são os ouvintes qualificados dos vários gêneros de música popular? Como ocorre a sua *estese*? Como passar do aspecto funcional *emic* para a descrição sistemática *etic*?

No caso de músicas fora da competência codal do musicólogo, ou muito contaminadas e "naturalizadas" pelo uso cotidiano (neste caso, a meu ver, inclusive a música de tradição

⁹ Como defino em Ulhôa, M.T., "Nova história, velhos sons. Notas para ouvir e pensar a música brasileira popular", *Debates* nº1 (1997), p. 81.

¹⁰ Ulhôa, M. T., "Música Sertaneja em Uberlândia-rdaro de pesquisa", VIII Encontro Anual da ANPPOM-Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, João Pessoa, Paraíba, 22 de setembro de 1995.

erudita européia que faz parte da rotina de trabalho do músico profissional e as músicas populares utilizadas pelo analista de forma funcional, i.e., como entretenimento, para dança etc.) faz-se necessário um processo de dois estágios. Primeiro a identificação da *pertinência funcional estética* (as categorias de avaliação *emic*, o que é valorizado pelos ouvintes qualificados: especialistas, entusiastas e fãs do gênero a ser estudado); segundo a identificação da *pertinência musical estética* (os parâmetros musicais *etic*, os elementos musicais correspondentes). Assim, quando fãs de música sertaneja falam de "voz", isto significa o estilo vocal dos cantores e vários parâmetros descritivos (guturalidade, nasalidade, tessitura, impedância etc). Quando fãs e especialistas de rock falam de "som", temos que nos debruçar sobre questões de timbre e textura.

Portanto, para construir as categorias de análise que tenham o mínimo valor explicativo e descritivo é necessário romper com o conhecimento empírico que permite aos ouvintes qualificados naturais (fãs, entusiastas, especialistas) avaliarem as práticas e representações musicais; é necessário redefinir e delimitar as categorias "êmicas" como categorias "éticas" para que possam então servir como ferramentas analíticas.

{p.68} CONCLUSÃO

Meu contato recente com a semiótica da música popular desenvolvida por Philip Tagg tem me mostrado um terreno comum, uma vez que para compreender a estrutura musical e seu significado, o pesquisador precisa buscar informação "de ambos os pólos, transmissor e receptor, do processo de comunicação musical".¹¹ Mas ao invés de trabalhar com respostas a exemplos musicais selecionados, como faz Tagg, primeiro colete as posições dos fãs, ou seja, suas preferências e rejeições dentro do gênero que cultivam. Depois, agora como faz Tagg, interpreto e agrupo suas respostas em conceitos que, junto com análise musical, irão indicar os parâmetros para o estabelecimento das regras musicais de estilos e gêneros específicos.

O motivo central que justifica o meu ponto de partida diferencial é que trabalho com uma cultura colonizada e bastante fragmentada, com uma ideologia oficial que advoga uma democracia de homogeneidade mestiça e pacífica. Assim, para acessar o "depósito de símbolos e normas socioculturais que governam a produção e recepção da música", como bem o declara Tagg, é preciso começar pela etnografia.

Portanto, no meu entender, as premissas metodológicas essenciais para se chegar à compreensão da estética de um gênero musical (os elementos sonoros que vão caracterizá-la como "bela" ou "de qualidade") são as seguintes: se defrontar, primeiramente, com problemas de *competência musical* (quem são os ouvintes qualificados para identificar os parâmetros de avaliação do gênero); depois construir as ferramentas adequadas a *uma pertinência analítica* (quais os níveis de *código* que têm a ver com a questão surgida da etnografia).

¹¹ É relevante observar 'Jue, diferentemente de Natciez, Tagg insere música dentro de um processo intersubjetivo de comunicação. Para ele, música não é imanente mas concigente às histórias, posições de classe, etnia, sexo e idade das pessoas para 'Juem ela tem algum significado. O próprio rótulo de música autônoma e desinteressada já demonstra um significado ideológico, segundo Tagg (1998, entrevista). TAGG, Philip. *Introductory notes to the Jemioh(S of mllJit*, Liverpool: Inscitute for Popular Music [versão 2: BrisbaneJ, 1997.